



Recherches en danse

2 | 2014

Savoirs et métier : l'interprète en danse

À l'œuvre

Le travail interprétatif d'une spectatrice et d'un interprète en scène

Julie Gouju et Laurent Pichaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/781>

DOI : 10.4000/danse.781

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/781> ; DOI : 10.4000/danse.781

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

À l'œuvre

Le travail interprétatif d'une spectatrice et d'un interprète en scène

Julie Gouju et Laurent Pichaud

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nous avons conservé le format de dialogue souhaité par les auteurs. Leurs noms ne figurent donc pas avant chaque question/réponse.

- Cet article présente une rétrospective du travail de Laurent Pichaud, au regard de sa double pratique de chorégraphe et d'interprète. Par le prisme des œuvres qu'il a créées et/ou interprétées, il s'agit de traiter la notion d'interprétation en danse, en tant qu'elle réunit deux activités essentielles au spectacle, différentes bien que étroitement liées, à savoir celle de l'interprète et du spectateur. L'interprétation désigne en effet non seulement l'action et la manière d'exécuter une œuvre – en l'occurrence une danse –, mais aussi le processus permettant de construire une signification. Du point de vue de l'œuvre, l'interprétation serait donc son actualisation, c'est-à-dire sa réalisation sensible par le travail de l'interprète. Véritable intermédiaire entre l'auteur et le public, l'interprète propose à travers ses choix, son style et sa sensibilité une interprétation possible de l'œuvre. Il engage sa responsabilité et détermine l'œuvre par sa singularité. S'intéresser à l'interprétation invite donc à étudier la part auctoriale de l'interprète à travers le rapport qu'il entretient à l'œuvre. Il s'agit d'interroger ce qu'il choisit d'en communiquer.

Du point de vue du spectateur, en revanche, l'interprétation désigne la production du sens. Elle correspond d'une part à la signification que l'on donne à l'œuvre et d'autre part aux actes permettant de construire cette signification. Si les œuvres génèrent toujours une production de sens de la part du spectateur, à travers des actes interprétatifs, elles ne donnent pas toutes lieu à une interprétation. Nous interrogerons ainsi les processus à travers lesquels le spectateur de pu base son interprétation, c'est-à-dire la manière dont il aborde la pièce.

Or puisque tout choix de l'interprète engage déjà une lecture potentielle de l'œuvre, nous nous sommes intéressés à la relation entre le travail de l'interprète et la place du spectateur qui en résulte. Ce lien entre l'actualisation de l'œuvre et sa réception réside selon nous dans la notion d'adresse, en tant qu'elle désigne ce que l'interprète choisit d'adresser au public.

- 2 Issu de la rencontre entre une spectatrice (Julie Gouju) et un artiste (Laurent Pichaud) autour de son solo *pu*, créé en 2006 et adapté d'une œuvre de Deborah Hay¹, l'article respecte l'historique de cet échange. Celui-ci a débuté par le choix de Julie Gouju d'intégrer *pu* au corpus d'œuvres analysées dans son mémoire de master². Laurent Pichaud a lu le mémoire, y a réagi, entraînant alors une série de rencontres. L'article est né ainsi : des réponses faites par Laurent à des extraits du mémoire de Julie, les menant ensuite vers une réflexion plus libre sur la notion d'interprétation en danse.

L'idée initiale étant de retracer, à travers une présentation de son parcours, les choix et les outils qui ont conduit Laurent Pichaud à créer son adaptation, l'article est structuré selon deux angles : les outils de l'interprète et son projet d'interprétation. Par un jeu de collage entre l'analyse critique de *pu* et l'exposition d'une démarche chorégraphique, cet échange cherche à rapprocher deux expériences différentes : celle d'être spectatrice et celle d'être sur scène. Pour définir cet en-commun, les auteurs ont choisi d'exposer la construction de leur interprétation respective.

En 2005, l'association Sentiers me commande un texte sur la relation chorégraphe/interprète³, en voici la conclusion :

« Il m'est nécessaire aujourd'hui de nommer mon parcours chorégraphe/interprète en le séparant par un ou. Chorégraphe ou interprète.

Alors que j'ai toujours voulu revendiquer une double appartenance, ce qui vient d'être exposé dans ce texte m'invite aujourd'hui à ne plus être chorégraphe et interprète.

Je tiens pourtant à accueillir cette nouvelle différenciation de manière non excluante, ou exclusive. Je la résumerai donc sous une périphrase qui, dans sa nomination poétique, respecte chez moi la prédominance du chorégraphique sur le dansé.

Double, chorégraphe où interprète. »

Les outils d'interprétation

- 3 Au premier abord lorsqu'on découvre Laurent Pichaud sur scène dans *pu*⁴, on est tenté de le qualifier de malhabile. L'enchaînement de ses mouvements est dépourvu de cohérence et sa gestuelle est désarticulée. La marche initiale le long des spectateurs répartis sur les quatre côtés de l'espace scénique est à ce titre exemplaire. Le rythme irrégulier des pas, le flottement de la tête et l'absence de coordination entre les mouvements des bras et ceux des jambes rappellent la gestuelle de la marionnette qui, mue par une force extérieure, est privée de centre.
- 4 Outre l'orientation du corps constamment changeante, les mouvements sont interrompus au cours de leur trajectoire, de sorte que rien n'est véritablement achevé. À l'opposé de la maîtrise qui caractérise habituellement l'apparition du danseur sur scène, la gestuelle est hésitante et empreinte d'une certaine gêne. Encore à l'état d'esquisse, la danse se compose d'entames de mouvements, de relâches, de suspensions et de reprises, si bien que la spectatrice que je suis est sans cesse déstabilisée dans sa perception et ses attentes.

Le mouvement qui s'actualise n'étant jamais celui attendu, je me trouve dans l'incapacité d'élaborer une compréhension synthétique et de saisir une continuité ordonnée. Anticiper les mouvements du danseur et leur réalisation demeure tout simplement impossible. En ce sens, la gestuelle de *pu* pourrait être marquée par une « esthétique du déceptif ». Cette notion, proposée par Anne Cauquelin et reprise par Laurence Louppe⁵, qualifie en effet une œuvre intentionnellement décevante, qui renonce à satisfaire l'attente du public.

À un certain moment, un changement est apparu dans mes pratiques chorégraphiques : jusqu'à *fer terre* (2003), chorégrapheur était pour moi exposer sur scène des processus de création de mouvements dégagés de toute intentionnalité formelle, esthétique, métaphorique, signifiante... Chaque processus à l'œuvre devenait une seule et unique séquence. *Feignant* (2002) est à ce titre l'exemple le plus affirmé – aucune dramaturgie, aucune linéarité narrative possible –, la chorégraphie juxtapose des séquences où les interprètes sont agis par des contraintes physiques qui font surgir du mouvement.

La séquence faire semblant par exemple :

le danseur visualise un mouvement puis le réalise de manière incomplète sans y mettre la tonicité adéquate,

ou bien faire néant :

le danseur lance un mouvement, peu importe lequel, et dès que sa conscience perçoit comment ce mouvement peut se prolonger, le danseur l'interrompt aussitôt et en lance un nouveau.

C'est à partir de cette époque que le geste 'non-fini' est devenu une sorte de signature kinesthésique personnelle (dont s'amusent certains de mes amis en me parodiant...).

Mais si ce caractère « non-fini » s'est imposé à moi à la fois comme outil de composition et comme outil d'interprétation, c'est qu'il ouvrait alors un potentiel chorégraphique plus grand : mettre en scène l'intention d'un mouvement plutôt que sa réalisation – à quoi bon réaliser ce que le spectateur a déjà déduit... –, maintient le spectateur dans une expérience perceptive, celle d'apprécier l'apparition d'un mouvement sans se focaliser sur une quelconque signification.

- 5 Outre la difficulté d'anticiper la gestuelle du danseur, la reconnaissance d'une esthétique particulière demeure impossible. Habituellement la technique et les différents langages chorégraphiques rencontrés par un interprète dans son parcours, mais aussi sa culture et son environnement sont autant d'éléments qui marquent son corps et donnent au mouvement une certaine couleur expressive. Ces éléments donateurs de sens nous permettent de reconnaître le style d'une interprétation, voire parfois d'identifier une école. Or ici tout processus d'identification – qu'il s'agisse d'identifier une technique ou même de reconnaître un corps unifié – échoue. L'interprète semble avoir été vidé de son savoir implicite. Un corps multiple et fragmenté se présente à nous, dépossédé de sa maîtrise mais aussi de son intention. Si la signification des mouvements demeure en effet insaisissable pour le spectateur, il semble en être de même pour le danseur surpris par l'émergence de ses propres mouvements. Sur scène, Laurent Pichaud réussit un équilibre difficile, consistant à ne jamais rien construire de stable et d'identifiable, tout en éveillant mon activité de spectatrice par la recherche d'un sens impossible.

Demander au spectateur d'assister constamment à l'apparition de mouvements sans en interroger le sens, place le spectateur dans une fonction toute particulière, il devient un témoin. Témoin d'une expérience

particulière : celle de voir apparaître chez l'interprète des gestes qui lui échappent. *Feignant* se déployait par un jeu de contraintes physiques moteurs pour l'interprète – yeux fermés, altération de la conscience, esquives systématiques... – mais illisibles pour le spectateur. Le spectateur assistait à l'apparition de gestes qui lui étaient incompréhensibles et qui simultanément échappaient au danseur qui les produisait.

Ce travail de lâcher-prise de l'interprète en scène était, à l'époque, le signe d'un double projet chorégraphique :

la chorégraphie pensée comme une succession d'actes manqués...

et

être sur scène et ne plus chercher à conduire le regard qu'un spectateur porte sur soi.

- 6 Pourtant des images et des signes se forment au cours du solo. À de rares moments, la juxtaposition hasardeuse entre la musique du *Muppet Show* et la danse fait naître des bribes de sens – à l'instar de cette scène comique où Laurent Pichaud, pieds et mains liés, se débat contre lui-même, tandis qu'au même moment se fait entendre la voix d'un Muppet chantant « it's not easy ». Or ces possibles moments de synchronisation n'ont pas pour fonction de donner au spectateur les moyens de déchiffrer un sens derrière ces mouvements. Ils tendent, au contraire, à empêcher la saisie d'un sens et la reconnaissance d'un seul corps. Cette hétérogénéité des états de corps se juxtaposant de manière aléatoire à la musique stimule le travail réflexif et perceptif du spectateur, celui-ci cherchant inlassablement une trace de sens.

Comment produire constamment de l'instable et le défendre comme une cohérence ? Comment stimuler ce travail souhaité chez le spectateur de maintien d'une activité perceptive sans qu'il ait nécessairement les outils pour construire un sens ? Pour répondre à de telles questions, il me faut exposer les outils d'interprétation que je me suis construits empiriquement dans mon parcours.

Le premier serait le choix le plus conscient que j'ai pu faire à un moment donné :

faire en sorte que ce que j'expose sur scène est en train d'être inventé, quitte à faire semblant.

Corporellement, je pourrais expliciter ce procédé par le rythme. Un mouvement, au moment où il s'invente, où il apparaît, n'a pas la même tonicité qu'un mouvement que l'on reproduit. En période de création, la découverte d'un mouvement ou d'une situation peut être fulgurante, hasardeuse, pénible, et il convient au moment de les (re)produire sur scène d'en revivifier la tonicité : peut-être pas à l'identique (l'origine ne m'étant d'ailleurs pas toujours connue ou accessible) mais avec un élan qui 'semble' redécouvrir leur potentiel d'apparition.

Le geste non-fini, dans ce qu'il aide à exposer une intention plus qu'une réalisation, a été et reste de fait un outil utile pour stimuler cette nouvelle « genèse » du mouvement à interpréter. Ainsi il m'arrive parfois de suspendre un mouvement, de jouer avec, sans pour autant lui donner toute la tonicité qu'il réclamerait.

À ce premier choix que j'ai pu faire en tant qu'interprète, et qui se nourrissait de mes pratiques chorégraphiques, se sont greffés de nouveaux outils transmis par d'autres chorégraphes. Je pense par exemple à celui acquis depuis ma collaboration avec la chorégraphe Martine Pisani⁶, et qui est devenu depuis quasi inconscient chez moi :

passer d'une chose à une autre sans aucune forme de continuité, contamination ou transition.

Lors de la création de *Sans* (2000), Martine nommait souvent le besoin d'activer ce qu'elle appelle le 'coq-à-l'âne'. À savoir l'envie dans son écriture

chorégraphique de passer d'une chose à l'autre, d'une séquence à une autre, d'une idée à une autre, sans aucune transition. Ce principe chorégraphique, que nous devons aussi activer et incarner en tant qu'interprète, s'appliquait à différents états physiques ou sensibles :

*passer d'une émotion à une autre,
passer d'une intention à une autre,
passer d'une tonicité à une autre, etc.*

Cela demandait une technicité d'interprète très singulière et nouvelle pour moi – ne pas tomber dans la facilité de la fluidité, du flux continu du mouvement –, et révélait l'importance de l'intention du mouvement : l'exprimer au plus juste et au plus direct pour l'oublier aussitôt et en solliciter une nouvelle.

Ces trois outils d'interprétation :

faire en sorte que ce que j'expose sur scène est en train d'être inventé, quitte à faire semblant,

exposer une intention de mouvement sans toujours la porter jusqu'à son aboutissement,

ou passer du coq à l'âne,

se sont inventés empiriquement, et ce n'est que plus tard que je me suis aperçu qu'ils portaient en germe une cohérence. Celle de me mettre en situation où, à chaque mouvement à incarner, à chaque instant, je m'exprime de « zéro », de nouveau. Laisser ma présence en scène exposer continuellement un commencement, un début, pour me permettre, de soir en soir, de créer mon présent en scène.

Ce présent ne se vit pas seul, et il supposait un projet d'interprète spécifique vis-à-vis du spectateur :

si le temps scénique se crée au présent et en présence des spectateurs, le sens chorégraphique se co-invente avec lui.

Ce projet est encore valable pour moi aujourd'hui.

- 7 Malgré l'absence manifeste de production d'un sens, il serait erroné d'affirmer que *pu* ne construit rien. La pièce crée au contraire une temporalité particulière, à travers une « mise au présent » de l'interprète et du spectateur. Cette « mise au présent » passe par une réinvention du corps de l'interprète qui n'a de cesse de se transformer, générant toujours de nouvelles situations. Par des changements de dynamique, de trajectoire ou de rythme, le corps produit une multitude de décalages. Ces contradictions jouent avec les attentes du spectateur et l'effet de surprise que produit le geste. Ainsi fragmenté le mouvement déconcerte et intensifie le moment de la construction, où se détermine la danse. Notre attention se porte moins sur les mouvements eux-mêmes que sur les espaces « entre », dans lesquels tout peut arriver. Cet étirement du temps donne à voir le potentiel de la danse : la liberté et la possibilité des choix du danseur devenant manifestes. S'expose dès lors le travail du danseur par ses choix, ses hésitations et ses ajustements. Les transformations du corps nous conduisent à supposer l'existence d'un dispositif perceptif complexe auquel le danseur s'adapterait en permanence. Connecté à ce qui l'entoure, le corps se montre ouvert et disponible, unissant la danse à la perception. Toutefois cette conscience élargie de l'interprète ne génère en rien une sur-présence du sujet. Bien au contraire. Loin d'être l'expression de l'intériorité du danseur, *pu* montre la danse en soi, c'est-à-dire une danse en train de se faire.
- 8 Cette « mise au présent » du corps dansant génère par ailleurs une « mise au présent » de mon propre regard de spectatrice. Incapable d'anticiper la suite, ni de donner sens à ce que je vois, je suis sans cesse ramenée à ce qui est là. Le corps du danseur ne devenant jamais une surface de projection, il n'est pas vu pour ce qu'il veut dire, mais il est perçu

comme actant. Dans un sens, c'est un peu comme voir pour la première fois : on ne sait pas ce que l'on voit, on ne sait pas comment voir, mais l'on voit. Or ce seul voir engendre tout un processus de questionnement : je cherche continuellement à comprendre ce qui génère un tel état de corps. Comme l'interprète, je suis mise au travail de ma perception.

- 9 Assister à *pu* c'est donc expérimenter ce que signifie être là ensemble. Et puisque la danse ne se présente pas comme une entité indépendante et extérieure à la scène, mais comme construite dans le présent même de la rencontre, la relation entre l'interprète et le spectateur devient égalitaire. De fait, aucun d'eux ne peut anticiper ce qui va advenir. Cette indétermination partagée permet de penser une réelle co-présence entre le danseur et les spectateurs. Refusant la position de l'interprète comme détenteur du sens, Laurent Pichaud instaure un rapport d' « équivalence » entre la créativité perceptive du spectateur et la créativité corporelle ou chorégraphique du danseur. À travers l'indétermination partagée se joue une équivalence du savoir détenu.

Le projet d'interprétation

La part chorégraphique d'une œuvre

J'étais jeune interprète lorsque j'ai entendu la chanteuse Juliette en concert qui, dans un trait d'humour, s'excusait que ses chansons soient parfois difficiles à comprendre et que ce n'était pas toujours *une histoire de prononciation...*, ironisant *qu'elle serait d'ailleurs, peut-être, bien la première à comprendre ce qu'on lui faisait chanter !*

Cela a été libérateur d'accepter qu'en tant qu'interprète, je n'avais pas à comprendre ce que l'on me faisait danser. Et que ma responsabilité, énorme et neuve, était d'accepter ma place en tant que 'sujet' de ma propre danse. Accepter que je danse dans des chorégraphies dont je ne pourrai jamais connaître les enjeux profonds du chorégraphe qui l'initie. Que je n'avais pas à me substituer aux envies de ce chorégraphe, que je n'avais pas à savoir à sa place ce qu'il voulait dire. Et que d'ailleurs parfois, il ne savait pas lui-même pourquoi il créait tel projet.

C'est plus tard, en lisant des textes de Freud sur l'art, que j'ai compris combien cela était justement une condition *sine qua non* d'un projet artistique :

*au moment où il crée, l'artiste ne sait pas ce qu'il est en train de faire*⁷.

Et je me suis rendu compte récemment que c'était justement sur cette part non-sue d'un travail de création que je plaçais la part créatrice de mon travail d'interprétation. J'ai réalisé qu'il y a un mécanisme qui s'est mis en place chez moi consciemment consistant à faire voir, à présenter, cette part non-sue et indispensable du travail chorégraphique : ce que j'appelle la part chorégraphique d'une œuvre.

On croit souvent que le vouloir-dire de l'auteur suffit au travail de création, qu'il conduit l'idée initiale logiquement et linéairement jusqu'à sa réalisation finale. Or s'il y a bien une chose que l'on apprend dès le travail de sa première création, et souvent à son corps défendant, c'est qu'il y a toujours un écart entre ce que l'on veut faire et ce qui advient. Et que c'est par et dans cet écart qu'une œuvre se crée.

Par expérience, on se rend ainsi vite compte qu'un processus artistique mûrit quand, souvent accidentellement, il fait apparaître un réel insoupçonné à l'imagination qui l'a créé. Et que ce qui échappe à ce processus, ce qui échappe donc à l'auteur qui l'a conçu, est ce qui libère une place pour le futur spectateur. Car ce à quoi le spectateur assiste in fine,

lorsqu'il rencontre le projet fini, est justement tout le travail effectué pour harmoniser les différences entre ce qui était désiré et ce qui s'est finalement trouvé.

L'interprète est de fait un formidable garant de cet écart, lui qui, de part la place qu'il occupe dans le processus de création, observe à même son corps ce que le projet génère en regard de ce que le chorégraphe a initié. Et *faire voir* cet écart, faire voir que quelque chose échappe, est devenu donc, avec l'appui des outils d'interprétation, mon projet d'interprétation.

Être interprète est ainsi passé chez moi d'un 'dire', où l'interprète était là pour exprimer le vouloir-dire de l'auteur ou de l'œuvre, à un 'écrire', où l'interprète adresse aux spectateurs, leur 'écrit', tout l'inconnu que le travail de création a ouvert et qu'il continue d'ouvrir dans le temps scénique.

- 10 Comment le spectateur de *pu* construit-il son interprétation de l'œuvre ? Celui-ci, avons nous dit, est mis en échec de lire la danse, en tant qu'il est incapable de reconnaître l'intention de l'auteur. S'il arrive certes à décoder des signes, il ne peut les mettre en relation pour composer un tout qui soit cohérent. Tout au long de la pièce, il est conduit à produire une série de tentatives d'assignation du sens, mais chacune des hypothèses qu'il formule reste en suspens. En cela, *pu* est une œuvre qui résiste à l'interprétation.
- 11 Pourtant si nous ne sommes pas en mesure de saisir une signification transcendante de l'œuvre – valant pour son contenu et détachable des événements qui l'exposent –, cela ne signifie pas que l'œuvre n'a pas de signification, mais que celle-ci est indissociable des événements qui la font naître. Il y aurait dans *pu* une adéquation entre la forme et le contenu, c'est-à-dire entre l'action et son sens. Et c'est précisément en raison de cette immanence de la signification que le spectateur de *pu* est plongé au cœur de l'expérience perceptive : le sens se confond avec le présent scénique.
- 12 Cette primauté de la perception engage de fait une critique qui s'attache moins à déterminer ce que l'œuvre veut dire, que ce qu'elle fait et comment elle le fait. Autrement dit, analyser *pu* ne revient pas à déterminer le sens de l'œuvre, mais à chercher la manière dont elle fait sens. Il semblerait que le solo n'appelle pas à une interprétation – en tant que assignation d'un sens – mais à une analyse critique de son fonctionnement.

L'adresse au spectateur

Le bloc noir

« Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Ecrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse.

Ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas du passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. Ce n'est pas « transféré », il ne s'agit pas de ça. L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres. Ça serait régresser, condescendre vers l'écriture des autres afin que le livre soit lisible par eux. On peut le dire d'une autre façon, employer d'autres mots, ça reviendrait au même. On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. J'ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et ce qui allait être à la place de ça. Moi au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une

question musculaire. D'adresse. »
 Marguerite Duras, *La vie matérielle*.⁸

Trois citations extraites de ce texte de Duras m'aident à expliciter mon projet d'interprétation pensé comme un acte d'écriture.

1.

Je commence par la fin : *D'adresse*.

C'est un mot que j'emploie souvent pour exprimer la spécificité de l'acte chorégraphique. Et j'aime le lire ici dans sa portée à la fois communicative et physique, musculaire. Un jeu d'adresse.

Il faut savoir qu'une danse sans adresse, à entendre sans technique, imprécise, sans visée, n'a pas de portée chorégraphique. Elle reste un état, un ressenti, une intériorité. Or l'interprète que je suis a besoin d'un acte chorégraphique pour travailler et être travaillé, car la différence est simple : si j'exécute une danse, j'interprète une chorégraphie.

Mon projet d'interprète est donc aussi de transformer du dansé en du chorégraphique⁹.

2.

« J'ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et ce qui allait être à la place de ça. Moi au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une question musculaire. »

Il existe dans le travail d'interprétation une forme, presque violente, d'expulsion hors de soi du mouvement dansé. Faire apparaître dans son corps un ressenti, une intériorité, est un travail banal chez le danseur, c'est même sa production principale. Donner à voir ce ressenti ou cette intériorité demande par contre une toute autre disposition.

Transformer du dansé en du chorégraphique, dans la responsabilité du danseur qui devient ainsi un interprète, serait justement accepter l'expropriation de l'état de danse vers la conscience d'être regardé par cette danse. D'être regardé par ce qu'il produit, et d'être regardé par des spectateurs – le chorégraphe, puis le public. Il y a tout un travail d'acceptation chez le danseur de donner à voir quelque chose d'éminemment personnel mais qui aura été perturbé, perdu ou enrichi, en tout cas rendu différent voire différé, par le passage à l'acte chorégraphique.

C'est aussi en travaillant cette perte et en l'adressant que le danseur devient interprète.

3.

« Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Ecrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. »

Ne pas savoir ce que l'on danse, ne pas savoir ce qui apparaît, ne pas savoir ce qui échappe, mais y consentir, l'accueillir et le présenter.

Maintenir le non-savoir en un non-sens.

Tous les exemples que j'ai pu donner ici de mon parcours d'interprète s'appuyaient sur des situations de création assez communes où l'interprète travaillait simultanément avec le chorégraphe. Et même si j'ai pu participer à différentes reprises de rôle, je ne connais pas ce que c'est que d'être interprète pour du mouvement que je n'aurais pas écrit moi-même (danse classique ou codifiée, chorégraphe écrivant du mouvement qu'il demande ensuite au danseur d'apprendre et d'exécuter, etc.)

C'est en travaillant dans un contexte d'interprétation spécifique, Les carnets Bagouet, que cette question de maintenir le non-savoir en un non-sens, a validé et accéléré mes outils et mon projet d'interprète.

Lorsque que Dominique Noël me propose en 2002 de travailler sur le solo que Dominique Bagouet dansait dans Les petites pièces de Berlin (1988), j'accepte à une condition : ne jamais travailler à partir de la vidéo¹⁰. Cela induira

qu'elle apprenne elle-même le solo avant de me le transmettre. Cette demande respectait une intuition profonde : « je n'ai pas connu Dominique Bagouet, je ne l'ai pas vu danser ce solo, je ne connais pas la pièce d'où il est extrait. Mais je connais Dominique Noël qui a travaillé avec Dominique Bagouet, qui connaît l'univers chorégraphique de la pièce dont elle était une des interprètes, qui apprend ce solo pour me l'apprendre. »

Aujourd'hui je peux comprendre que je voulais cette transmission d'interprète à interprète. Que je voulais interpréter une interprétation. Mon présent d'interprète au travail, c'était le corps de Dominique Noël me le transmettant, chose qui n'aurait pas été le cas si j'avais vu la vidéo d'abord.

J'aime cette citation de Cocteau dans *Le coq et l'arlequin* : « la source désapprouve presque toujours l'itinéraire du fleuve ». L'histoire de Dominique Noël vis-à-vis du solo qu'elle m'apprend, c'est la sienne, nourrie de son passé, de sa mémoire, de son expérience.

Mon histoire, ma source, commence au moment où elle me l'apprend, et dans ce laps de temps, dans l'interprétation qui en découle et qui me travaille le corps, quelque chose désapprouve déjà sans doute ma propre source. Et c'est bien. Et c'est accepter.

En l'absence du chorégraphe d'origine dans le travail chorégraphique qui m'était proposé, en l'absence des processus originaux qui avait conduit Dominique Bagouet à s'écrire ce solo et à l'interpréter à son endroit, je ne voulais pas croire que mon travail d'interprétation doive remonter à une quelconque 'source originelle'.

*Ne pas chercher à rejoindre quelque chose que je n'ai jamais su,
que je ne saurai jamais,
tout en laissant aller un travail qui mène là où je ne sais pas encore.*

Conclure ensemble

Tout d'abord un résumé corporel

Comment nos corps sont chorégraphiés par l'histoire, dicit Deborah Hay¹¹
comment mon corps scénique s'est d'abord construit comme une protection
de mon corps réel
comment mon corps scénique se rêvait tout-puissant, maintenant le regard
des spectateurs
comment la part chorégraphique des projets a révélé un corps fragile, un
corps que je ne connaissais pas
comment les outils d'interprétation que je me suis construit me permettent
d'exposer un corps que je ne pourrai reconnaître
comment mon projet d'interprète adresse un corps que je ne connaîtrai
jamais : un corps littéralement inconscient, structuré mais insaisissable.

- 13 Qu'y a-t-il de commun entre l'activité d'interprétation du danseur et l'expérience perceptive du spectateur de *pu* ? Tous deux sont plongés dans l'intensité du présent scénique, affranchis de la nécessité de produire un sens. Puisque l'interprète n'est pas responsable de la communication d'un sens pré-existant, le spectateur n'a pas à saisir ce que les actions veulent dire. Ils sont tous deux les témoins de ce qui advient. Pour le danseur à même son corps. Pour le spectateur à même le présent scénique. L'expérience de la scène n'est donc pas un processus de résolution, qui appellerait un acte de compréhension, mais elle génère au contraire un mouvement d'ouverture. Danseur et spectateur sont travaillés par ce qui continuellement leur échappe.

- 14 Le format de ce texte tente ainsi de respecter l'écart et le commun de nos pratiques respectives. En choisissant de confronter nos discours sans qu'ils se répondent dialogiquement, le processus d'écriture de cet article est à l'image de l'interrelation entre l'artiste en scène et sa spectatrice : simultanément interagis par l'œuvre qui les met de concert au travail interprétatif. Par l'écriture, nous nous écartons une fois encore pour créer du tiers.

Ou comment un corps en révèle un autre.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ Serge, *Le symptôme et la création*, Paris, Éditions de la Muette, 2010.

DURAS Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L. éditions, 1987.

GOUJU Julie, *Construction du sens en danse contemporaine : entre présentation et représentation*, Mémoire de Master 2, Université Paris-Sorbonne, Paris-4, Département de Philosophie, Spécialité : Esthétique et Philosophie de l'art, année universitaire 2011-2012.

HAY Deborah, « How do i recognize my choreography », 2007, non publié, [En ligne], http://www.deborahhay.com/Notes_how_do_I.html.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

PICHAUD Laurent, « Double, chorégraphe où interprète », in *Les cahiers de Sentiers*, 2006, pp. 13-19.

NOTES

1. Figure de la *post-modern dance* américaine, Deborah Hay a mis en place, depuis déjà plusieurs années, un protocole où elle transmet à des danseurs un solo, ou plus exactement une pratique. Sont remises au danseur une question et une partition textuelle à « pratiquer » quotidiennement avant de pouvoir signer son adaptation. Ce protocole fait l'objet d'un contrat écrit entre la chorégraphe Deborah Hay et l'adaptateur-interprète engageant ce dernier à pratiquer au moins cinq jours sur sept pendant trois mois, avant toute présentation publique.

2. Julie GOUJU, *Construction du sens en danse contemporaine : entre présentation et représentation*, Mémoire de Master 2, Département de Philosophie, Spécialité Esthétique et Philosophie de l'art, Université Paris-Sorbonne, Paris 4, 2012. Sous la direction de Frédéric Pouillaude.

3. Laurent PICHAUD, « Double, chorégraphe où interprète », in *Les cahiers de Sentiers*, 2006, pp. 13-19.

4. La présente analyse se base sur la version de *pu* présentée en novembre 2006 au Centre National de la Danse à Pantin.

5. Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007, p. 28.

6. J'ai été un de ses interprètes lors de deux créations, *Sans* (2000), *Slow down* (2002), et cette collaboration a été d'autant plus inaugurale chez moi que c'était la première fois, en tant

qu'interprète, que j'osais aller voir un(e) chorégraphe et lui dire : *Je reconnais dans votre travail quelque chose que je veux découvrir pour moi-même en travaillant avec vous...*

7. Voir le travail du psychanalyste Serge André qui restitue la pensée de Freud sur l'art dans *Le symptôme et la création*, éditions de la Muette, Paris, 2010.

8. DURAS Marguerite, *La vie matérielle*, P.O.L., 1987, pp. 31-32.

9. Il y aurait beaucoup à écrire sur comment un chorégraphe génère du matériau chorégraphique – via les processus de création qu'il met en place – comment il le travaille – via la manière dont il guide les interprètes au travail –, comment il le finalise – via la dramaturgie qu'il choisit dans l'écriture finale –, mais je m'en tiens ici à la place qu'occupe l'interprète dans ce travail d'écriture chorégraphique et comment il en tire un projet différent voire séparé.

10. Dans le cadre de la création de *Matière Première* (2002), projet mené par Catherine Legrand et Anne Abeille au nom des Carnets Bagouet, et qui consistait en une reprise de différents solo et duo issus du répertoire de la compagnie Bagouet.

11. « L'histoire nous chorégraphie tous, y compris les danseurs. Le corps chorégraphié domine nos façons de danser, pour le meilleur ou pour le pire », in *How do i recognize my choreography*, 2007, non publié, [En ligne], <http://www.deborahhay.com/articles.html>

RÉSUMÉS

Prenant pour point de départ le solo *pu*, adapté par Laurent Pichaud en 2006 à partir d'une pièce de Deborah Hay, cet article traite la question de l'interprétation en danse, du double point de vue de l'interprète et de son spectateur-critique. Par un regard rétrospectif sur son travail de chorégraphe et d'interprète, Laurent Pichaud met au jour les outils d'interprète développés au cours de son parcours ainsi que le projet d'interprétation qu'il a élaboré. Par une analyse critique de *pu*, Julie Gouju réfléchit au type d'acte interprétatif que le solo engage pour le spectateur. Mettant en scène la rencontre entre une spectatrice et un artiste, l'article étudie la nature de la relation qui peut s'établir entre ces deux compréhensions de l'interprétation. L'alternance des prises de parole génère un dialogue entre l'analyse critique et l'introspection.

Based at first on a short report about *pu*, a dance solo adapted by Laurent Pichaud in 2006 from an original piece by Deborah Hay, this article develops some questions about dance interpretation linked to audience perceptive activity. The two authors have decided to present this interrelation from two different points of view. Laurent Pichaud sets out his skills experienced through his double work as dance performer and choreographer, and introduces the artistic choices he has elaborated to express his way of being on stage. Julie Gouju, respecting her audience position in front of *pu*, analyses how this piece and the way it's performed opens an « interpretative » activity for the spectator. The process of such an article, expressed through analysis and introspective points of view, intensifies the common activities experienced both by the dance performer on stage and the spectator who are involved in the same present time experiment.

INDEX

Mots-clés : entretien, interpréter, interprète, spectateur, Pichaud (Laurent), Hay (Deborah)

Keywords : interview, performing, performer, audience

AUTEURS

JULIE GOUJU

Après une formation en danse, Julie Gouju étudie la philosophie en France et en Allemagne. Elle mène des recherches en danse contemporaine jusqu'à l'obtention en 2012 d'un master d'esthétique et de philosophie de l'art à l'université Paris 4 Sorbonne. Son travail de mémoire s'intitule « Construction du sens en danse contemporaine, entre *présentation* et *représentation* ». Actuellement elle suit le master ex.e.r.ce, Études chorégraphiques, au Centre Chorégraphique national de Montpellier. En parallèle de sa pratique artistique, elle poursuit un travail d'écriture et d'assistanat à la dramaturgie.

LAURENT PICHAUD

Laurent Pichaud est né en 1971 et vit à Nîmes. Il est à ce jour l'auteur de plus d'une dizaine de pièces, présentées en France et en Europe. Issu du champ chorégraphique, depuis quelques années le souci du lieu de présentation est devenu une constante dans sa démarche – chaque projet est associé à un contexte spécifique, un lieu en lui-même pouvant suffire à définir le sujet d'une pièce. Qu'il s'agisse de lieux de vie « réelle » ou d'espaces singuliers aménagés, voire d'un théâtre, c'est toujours la globalité d'un espace visuel qui participe à l'écriture. Ceci le conduit à reconsidérer les modalités de l'adresse au spectateur en cherchant à trouver une égalité de présence entre performer et spectateur. Il est actuellement Directeur artistique du Master ex.e.r.ce, Études chorégraphiques, CCN de Montpellier/Université Montpellier 3.